ROK III NR. 5 (19)

GAZETKA MUZYCZNA

WARSZAWA, 1 LUTEGO 1939

Cóż to za dziwna, omal że dwuznaczna rzecz: muzyka! Wymienia się ją zazwyczaj jednym tchem, wśród innych sztuk pięknych, a w istocie jest ona zupełnie samotną wysepką na morzu ludzkich wzruszeń, samotną, a tak łatwo dostępną w pośledniejszych swych objawach, i to jest właśnie niepokojące.

KAROL SZYMANOWSKI

JAN SEBASTIAN BACH

Kiedy w roku 1705 dwudziestoletni Jan Sebastian Bach przemierzał własnymi krokami drogę z Arnstadtu do Lubeki, nie kierowała nim ani chęć zdobycia jakiegoś rekordu, ani żądza przygód, czy zdobycia fortuny. Powód tej pieszej 50-cio milowej ekskursji był niesłychanie skromny i wzruszający: chciał poprostu posłuchać dobrej muzyki. Czyż do pomyślenia byłby podobny «wyczyn» w czasach dzisiejszych, kiedy to zmechanizowana muzyka proszona i nie proszona wciska się do naszych domów o każdej porze dnia, kiedy towarzyszy nam ona i przy porannej kawie i przy befsztyku, kiedy, brutalnie mówiąc, przez zjadanie jej razem z chlebem codziennym przestaje być ona czymś pięknym czymś wielkim!

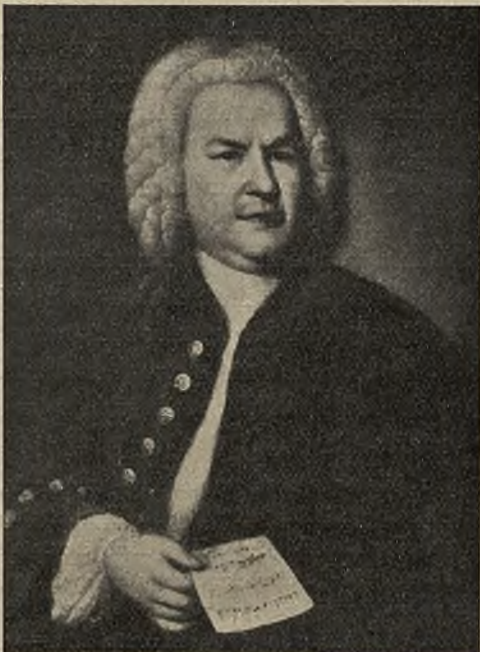
W Lubece był wówczas organistą Buxtehude i oto jego chce usłyszeć żarliwie kochający muzykę młodzieniec, od niego coś niecoś się nauczyć. Twórczość Buxtehudego zachwy-

cała Bacha; dzieła jego tak jak dzieła Pachelbela czy Frobergera jeszcze w dzieciństwie nocami pocichutku wykradał z szafy, gdzie były przed nim ukryte i przepisywał, przepisywał. I to przy świetle księżyca! Z trudem ślipiący nad nutami chłopczyk nie przypuszczał wówczas, że twórczość jego przewyższy o wiele współczesne mu, szanowane wielkości, że dojdzie do takich szczytów, których nie tylko nikt nie przekroczy, ale nawet osiągnąć ich nie będzie w stanie.

Na geniusz Jana Sebastiana składał się szereg pokoleń muzykujących Bachów, rozsianych po całej Turyngji w charakterze organistów, nadwornych śpiewaków, czy wiejskich muzykantów t. zw. kunstpfeiferów. Muzyka w bardzo licznie rozgałęzionym pniu tego rodu stanowiła nieodzowną jego strawę duchową — nikt jednak z tego szanownego rodu nie dorósł Jana Sebastiana — przewyższa on o wiele nie tylko swoich najbliższych: na przestrzeni setek lat, wśród wielkich geniuszów muzycznych wyłania się jego postać jak posąg ze spiżu, którego nie zdołała obalić nawet taka bardzo pochopna do krytyki i nieuznawania auterytetu nowoczesność. Raczej przeciwnie — kult dla muzyki Bacha wzrasta coraz bardziej i tak jak była ona niewyczerpaną skarbnicą dla Mozarta, Beethovena czy Chopina, tak samo zadziwia i zachwyca nas śmiałością i pięknem harmonii, bogactwem i śpiewnością polifonii i niedoścignionym kunsztem kontrapunktu. Jest w tej muzyce powaga i dostojność, jest przy tym tyle skupienia i podniebnych wzlotów ducha, takie bogactwo myśli i przejrzysta lekkość w konstrukcji, że możnaby ją porównać do najpiękniejszej gotyckiej świątyni, której strzeliste łuki podają sobie wzajem ramiona, sklepiając Dom Boży.

Życie Bacha skromne, ciche, zamknięte w kole najbliższej, bardzo licznej rodziny, wypełnione po brzegi pracą. Nie ma w nim zabiegów o karierę, o sławę. Dwadzieścia siedem lat spę-

dzonych w Lipsku na skromnie wynagradzanym stanowisku kantora i organisty przy kościele św. Tomasza i nauczyciela muzyki w szkole przy tymże kościele wymownym są tego świadectwem. Głęboka jego religijność, przejawia się i w jego życiu i w jego dziełach; ona też zadecydowała o wyborze instrumentu i rodzaju twórczości. Muzyką pragnie służyć Bogu, muzyką składa Najwyższemu hołd i uwielbienie. Stąd też nie ma w muzyce Bacha czułostkowości, nic z ludzkich lamentacji czy dramatów. Szlachetny patos i dostojna powaga towarzyszą zarówno jego wielkim dramatycznym pasjom jak i radosnym kantatom. Związek jego muzyki z religią jest tak silny, że nawet dzieła o świeckim charakterze mają w sobie skupienie i nastrój Kościoła. «Kiedy słucham muzyki Bacha» — mówi Goethe — «wydaje mi się iż dźwięczy przede mną ta wieczna harmonia, która prawdopodobnie rozbrzmiewała w sercu Boga przed stworzeniem świata».



JAN SEBASTIAN BACH

Centralnym punktem wyjścia twórczości Jana Sebestiana Bacha są organy. Miały one już wówczas bogatą literaturę, opierającą się na chorale (w kościele protestanckim chorał jest podstawą nabożeństwa), Bach rozwija ten ro-

dzaj twórczości niesłychanie. Wspaniała ornamentacja jego chorałów, bogactwo myśli, a nade wszystko uduchowiony związek muzyki z tekstem słownym, czynią z nich perły muzyki kościelnej. Ponad dwieście tych pereł nanizał Jan Sebestian Bach na jeden sznur swej twórczości i ofiarował je, jako wotum, Panu.

Inny znowu rodzaj twórczości organowej. nie związany bezpośrednio z kościołem, to fugi, sonaty i passacaglia. Forma fugi nabiera u Bacha niezwykłego blasku i życia. Mimo surowych, obowiązujących prawideł budowy, głosy biegną, przeplatają się, krzyżują i znowu rozchodzą z taką swobodą i tworzą jednocześnie taką harmonię, że można by fugi Bacha porównać z jakąś idealnie pomyślaną społecznością, w której jednostka, zachowując swoją pełną indywidualność, żyje w cudownej zgodzie z każdym z bliźnich z osobna i ze wszystkimi razem. Słowem coś niecoś z krainy marzeń. — Organy są jakby stworzone dla fugi. Na żadnym instrumencie nie może być ona tak plastyczna, tak przejrzysta, nie mieni się tyloma barwami. I odwrotnie: fuga, jako kompozycja polifoniczna, odkrywa nam całe bogactwo i potęgę tego instrumentu. To też zrozumiałą jest rzeczą iż Bach, wychowany na polifonii i zamiłowany w niej, chętnie zwraca się w stronę organów, których wielkie możliwości dają szerokie pole jego bogatej inwencji. Sławę niedoścignionego mistrza fugi zawdzięcza Bach jednak nie monumentalnym fugom organowym, lecz drobnym 48 preludiom i fugom, wydanym pod nazwą «Woltemperierte Klavier».[1]

1. Nazwa tego zbioru pozostaje w związku z uporządkowaniem stroju fortepianowego, który opierając się poprzednio na czystych kwintach miał pewną niedogodność, gdyż górny dźwięk ostatniej kwinty-his-różnił się nieco od zasadniczego dźwięku okręgu kwintowego — c. Ażeby tego uniknąć, wzięto za podstawę stroju czystą oktawę, którą podzielono na 12 równych interwali. W konsekwencji wypadło zmienić — «temperować» — niektóre z nich: kosztem obniżenia kwinty — podwyższono tercję.

Aczkolwiek pisząc je miał Bach na względzie cel czysto pedagogiczny, nie zmniejszyło to w niczym ich wielkiej wartości artystycznej. Każda z nich, poprzedzona preludium, wprowadza nas w odrębny nastrój: jedne są pełne nabożnej melancholii (cis-moll, b-moll) inne poprostu iskrzą się od pogody i radości (E-dur, Fis-dur, B-dur). Oprócz «Wohltemperierte Klavier» do pedagogicznej swej literatury zaliczył Bach małe preludia i inwencje i symfonie dwu i trzy głosowe. Piękne te miniatury odznaczają się również wielką prostotą i swobodą w prowadzeniu głosów; ich śpiewność, subtelność i wdzięk modulacyjny daje im też same prawa do nieśmiertelności co i innym dziełom Bacha. Wśród licznych fantazyj i fug na pierwsze miejsce wysuwa się wspaniała, dramatyczna, pełna polotu poetyckiego fantazja chromatyczna i fuga d-moll. To jedna z najgłębszych kompozycyj Bacha — formą swoją przypomina natchnione improwizacje.

Muzyka instrumentalna Bacha jest niezwykle różnorodna. Koncerty fortepianowe, organowe (transkrypcje koncertów skrzypcowych Vivaldiego), skrzypcowe, concerti grossi, t. zw. brandenburskie, sonaty na skrzypce, wiolonczelę, flet i violę da gamba — wszystko to zostawione jest nam w drogocennej po Bachu spuściźnie, Sam Bach nie troszczył się zupełnie o los swoich dzieł — raczej z pietyzmem przechowywał pracowicie przepisywane utwory innych, szanowanych przez niego twórców. To też tylko bardzo nieliczne kompozycje Bacha wyszły w świat jeszcze za czasów jego życia — olbrzymia większość leżała długo w pyle zapomnienia. Między innymi los taki spotkał przepiękne passje, msze, motety i kantaty. Ujrzały one światło dzienne dopiero w kilkadziesiąt lat po śmierci Bacha. Wielka ilość kantat powstała w związku z pracą Bacha, jako kantora przy kościele, w czasie nabożeństwa bowiem w każdą niedzielę i święto musiała być wykonanywana kantata zaw-

sze inna i to o ile możliwe jego własna. Przy wielkiej łatwości tworzenia, jaką posiadał Bach, obowiązek ten nie był mu trudny do spełnienia; napisał ich tyle, iż możnaby w ciągu 5 lat na każdą niedzielę i święto przeznaczyć inną kantatę. Natchnione, o różnorodnym nastroju, są one wyrazem jego kultu dla religii, świadectwem wielkiego geniuszu i pracy. Jedna z najpiękniejszych to «Ein' feste Burg». Kunsztowna forma wzbogaca jeszcze bardziej jej wewnętrzną treść: widać stąd ile zachwytu włożył twórca w ideę tego dzieła, jak pragnął by wystąpiła ona jak najwspanialej. — Dwie passje dochowały się do naszych czasów. To odwieczne misteria o męce Pańskiej przełożone na mowę dźwiękową. Tekst słowny ma i tu ścisły związek nastrojowy z muzyką — stąd też passja św. Jana jest bardzej liryczna, owiana mgłą mistycyzmu, passja św. Mateusza natomiast przewyższa tamtą siłą dramatycznego wyrazu. Stosownie do treści, konstrukcja ich bardziej rozbudowana jest od kantaty. Części instrumentalne przeplatają recitativa, arie, duety i chóry, z których najpiękniejsze obejmują całość wspaniałą klamrą. Jest to jakby symbol powszechnego udziału w Męce Pańskiej. Nieliczne msze — wśród których najpiękniejsza wielka msza h-moll — nie nadają się niestety do wykonania w ramach nabożeństwa, ze względu na wielki ich rozmiar.

Twórczość swoją kończy Bach dwoma wielkimi dziełami instrumentalnymi: das musikalische Opfer (muzyczny dar) i die Kunst der Fuge (kunszt fugi). Pierwsze to szereg fug, kanonów i trio, wysnutych z jednego tematu, zadanego mu przez Fryderyka Wielkiego. Drugiego dzieła Bach nie dokończył. Miały być w nim wykorzystane wszystkie możliwe środki sztuki kontrapunktycznej, któreby pozwoliły z jednego tematu utworzyć wieloczęściowe olbrzymie dzieło. 28 lipca 1750 roku śmierć przerywa pracę Bacha nad gigantycznym tym

zamierzeniem. Pozostaje niedokończona jedna z fug, której temat, złożony przypadkowo czy umyślnie z dźwięków b-a-c-h, zamyka oczy swego wielkiego imiennika.

KLASYCYZM I ROMANTYZM

Dla każdego, kto mniej więcej wie na czym polega różnica między epoką klasyczną i romantyczną w literaturze, łatwiej będzie zrozumieć, czym się różnią te dwa style w muzyce. Mamy pod tym względem bardzo wiele punktów styczności pomiędzy muzyką i literaturą. – Zarówno w muzyce jak i w literaturze prąd zwany romantyzmem powstał najwcześniej w Niemczech i w tym samym mniej więcej czasie, chociaż muzycy okazali się tu nieco zapóźnieni w stosunku do pisarzy i poetów. Podczas gdy romantyzm literacki rozpoczyna się w Niemczech już w końcu XVIII-go wieku, pierwsze utwory muzyczne, które możemy uznać za romantyczne, pojawiają się dopiero w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX-go. Kompozytorzy romantyczni jednak sami podkreślają swoją bliską łączność z poezją romantyczną; Beethoven, Schubert, Schumann układają muzykę do wierszy Goethego, Schillera, Heinego – twórców romantycznej poezji niemieckiej.

Jednakowoż te podobieństwa z literaturą świadczą tylko o tym, że potężne prądy umysłowe i artystyczne zostawiają swoje piętno na wszystkich dziedzinach twórczości ludzkiej, nie wyjaśniają jednak bliżej na czym polega romantyczny styl w muzyce, jakie zmiany wprowadza ten prąd w dziedzinie muzyki. Postaramy się więc najprzód zwrócić uwagę na ogólne nastawienie artystów romantycznych, a później wytłomaczyć jak to nastawienie ukształtowało materiał muzyczny, co zmieniło w materiale, którym posługiwali się klasycy, co wprowadziło nowego.

Zmienia się przede wszystkim pogląd na rolę artysty w społeczeństwie. W okresie, który zwiemy klasycznym, artyści bywali uważani za fachowców, którzy wzamian za utrzymanie musieli dostarczać dzieł sztuki. Większość kompozytorów zajmowała poprostu posady na dworach cesarskich, królewskich, lub możnowładców. Byli traktowani jako kompozytorzy nadworni, niemal urzędnicy od kompozycji, od których żądano regularnego dostarczania muzyki, przeważnie okolicznościowej, tak że np. jeden z największych kompozytorów w dziejach muzyki, Mozart, musiał komponować muzykę taneczną dla balów na Wiedeńskim dworze cesarskim. Wprawdzie ci możni opiekunowie nieraz bywali wielkimi znawcami sztuki i wtedy otaczali swoich kompozytorów nadwornych jak najtroskliwszą opieką — często jednak nie rozumieli zupełnie swoich «urzędników od kompozycji» i swoimi wymaganiami tylko odrywali ich od twórczej pracy.

I chociaż prawdziwi geniusze umieli i w tych warunkach tworzyć arcydzieła, stanowisko artysty jako «urzędnika - fachowca» odbiło się w pewien sposób na całym stylu klasycznym. Od kompozytora w owym czasie wymagano przede wszystkim umiejętności i wiedzy fachowej. Muzyka jego musiała być przede wszystkim doskonale *zrobiona.* Na pierwszy plan zainteresowań wysuwała się doskonałość *dzieła,* doskonałość *formy,* natomiast osoba *twórcy,* cały świat jego własnych, wewnętrznych przeżyć, nikogo nie obchodził. To też kompozytorzy klasyczni, nawet jeśli u źródła ich dzieł tkwiły — a musiały tkwić — ich głębokie własne przeżycia uczuciowe, starali się je ukryć pod doskonałą i imponującą mistrzostwem formą, a jeśli nawet nie umieli całkowicie ukryć, to starali się, aby uczucia wyrażone przez ich muzykę były jak najpowszechniejsze, ogólnoludzkie, a nie osobiste.

Zupełnie odmienna była rola artysty w epoce romantycznej.

Tu stworzył się pogląd, iż artysta jest istotą niezwykłą, iż różni się od innych ludzi nie tylko wiedzą fachową, ale — i to przede wszystkim — zdolnością głębszego rozumienia i przeżywania świata, zdolnością wnikania w samą istotę rzeczy i odtwarzania tej istoty w swojej sztuce.

Tu już nie dzieło sztuki jest skierowane na samą osobę *twórcy*, a dzieło sztuki ma wartość jako środek, przy pomocy którego artysta najlepiej się wypowiada. Artysta — uważany w epoce romantycznej za nadczłowieka — już nie może się poniżyć do roli «urzędnika», nie może się zgodzić, by mu ktokolwiek stawiał wymagania ograniczające jego geniusz, nie dba o to by jego dzieła były dla wszystkich dostępne, przeciwnie chętnie podkreśla w nich to wszystko, co jest osobiste i odrębne. Kompozytorzy romantyczni niechętnie zajmują wiążące i krępujące posady, a jeżeli nawet są do tego zmuszeni złymi warunkami życiowymi, źle się wywiązują ze swych oficjalnych obowiązków, nie umieją tworzyć pod przymusem. Wolą nieraz nędzę niż skrępowanie, często zarobkują przy pomocy zajęć ubocznych, byle nie wiązać swojej sztuki.

W parze z tymi rozróżnieniami idzie cały szereg charakterystycznych cech muzyki romantycznej. Poeci — przeciwstawiali *rozumowi* klasyków *uczucie* romantyków. Podobnie muzycy. Kompozytorzy klasyczni dla tworzenia potrzebowali wiedzy fachowej i umiejętności komponowania. Kompozytorzy romantyczni zaś oceniają dzieło muzyczne przede wszystkim z punktu widzenia bogactwa przeżyć uczuciowych, jakie to dzieło wyraża. Dla klasyków ideałem była doskonałość samej muzyki i pod tym względem stworzyli oni wzory niedościgłe. Dla romantyków — ideałem było to co muzyka wyraża i, dla jak najdokładniejszego wyrażenia wewnętrznych przeżyć, zaniedbywali oni nieraz zewnętrzne wykończenie dzieła, mając formę za składnik utworu mniej ważny niż treść.

Takie doszukiwanie się istotnej treści w głębi dzieła artystycznego sprawiło, iż w epoce romantycznej widziano znacznie mniej różnic pomiędzy poszczególnymi sztukami. Boć przecież różnią się sztuki przede wszystkim cechami zewnętrznymi, swoją formą i materiałem, przeżycia zaś, za tą formą ukryte, są na ogół jednakowe i w muzyce i w poezji i w malarstwie. To też artyści romantyczni zupełnie celowo dążą do połączenia sztuki, zwłaszcza muzyki i poezji. Możemy to najlepiej zrozumieć na przykładzie muzyki do śpiewu, gdzie z natury rzeczy są połączone wiersze z muzyką.

W epoce klasycznej wiersz jest tylko pretekstem dla muzyki. Kompozytor dąży przede wszystkim do stworzenia dobrej muzyki i prawami muzyki się głównie kieruje, nie dba natomiast o to, czy wskutek tego nie zniekształca wiersza, czy np. wskutek wielokrotnego powtarzania tych samych wierszy lub słów, nie pozbawia wogóle sensu poezji.

Odwrotnie postępuje kompozytor romantyczny. Dla niego wiersz i sens tego wiersza są głównym składnikiem, muzyka zaś ma służyć jedynie do podkreślenia i pogłębienia wyrazu. Woli on zaniedbać prawa czysto muzycznej formy, symetrii i równowagi, byle nie zniekształcić wiersza. To samo obserwujemy również w muzyce na instrumenty, gdzie nie ma bezpośredniego połączenia z wierszem. Znamienne są chociażby tytuły utworów muzycznych. W epoce klasycznej dzieła muzyczne nazywają się Sonatami, Symfoniami, Suitami, Kwartetami, i t. d. — są to nazwy nic nie znaczące dla przeciętnego śmiertelnika i wskazują jedynie na formę, w jakiej utwór został skomponowany. U romantyków, przeciwnie, tytuły mają przeważnie charakter poetycki, wskazujący bądź na nastrój, jaki kompozytor chce wyrazić, bądź na treść jaką chce opisać. Charakterystyczne są pod tym względem tytuły wielu utworów Schumanna: «Karnawał», «Motyle», «Dziecięce scen-

ki», «W nocy», «Dlaczego» i t. d. A nawet tam, gdzie kompozytorzy romantyczni zachowują stare klasyczne tutuły jak np. Symfonia, usiłują coraz bardziej przekształcić muzykę w opowiadanie pewnej treści dźwiękami muzycznymi. To też w późnym romantyzmie, np. w twórczości Liszta, w miejsce Symfonii pojawia się t. zw. «Poemat symfoniczny», utwór na orkiestrę, mający wyraźną treść poetycką określoną w tytule, np. «Faust», «Mazepa» i t. d.

Od poezji romantycznej wzięli kompozytorzy również zainteresowanie do muzyki ludowej. Wprawdzie już u klasyków spotykamy melodie ludowe, ale są one tam potraktowane jako wdzięczny materiał, i przerabiane według wymagań muzyki poważnej, teraz zaś kompozytorzy romantyczni więcej dbają o zachowanie charakterystycznych cech muzyki ludowej.

Jakież zmiany wprowadza romantyzm w sam materiał dźwiękowy, w samą muzykę? Dawne formy klasyczne opierały się na regularnym przeciwstawieniu sobie poszczególnych części, na zachowaniu ścisłej równowagi pomiędzy tymi częściami, a nawet melodia składała się z wyraźnych, symetrycznych, regularnych motywów. Stąd wypływa wrażenie przejrzystości i prawidłowości, jakie nam daje muzyka klasyczna. W muzyce romantycznej kompozytor chciał wyrażać przeżycia uczuciowe. Otóż uczucia ludzkie nie dają się zamknąć w prawidłowe, symetryczne ramki. Rozwijają się swobodnie i kapryśnie. Podobnie swobodna i kapryśna jest forma romantycznych utworów muzycznych; melodia jest tu mniej sztywna, płynniejsza, znacznie bardziej przemawia do uczucia, akordy już nie odgrywają jak w muzyce klasycznej roli słupów, na których się wspiera budowa utworu, lecz same w sobie zawierają zdolność stwarzania nastroju, albo przy pomocy bądź szorstkich bądź też miękkich brzmień mają służyć do celów opisowych. Powodowani tym samym celem nadania muzyce jak najwięcej wyrazu, zwra-

cają kompozytorzy romantyczni również większą uwagę na koloryt dźwięków, co przyczynia się do wybitnych zmian, zwłaszcza w komponowaniu na orkiestrę.

Romantyzm muzyczny rozpoczął się później od romantyzmu literackiego, ale też trwał znacznie dłużej, przez cały XIX wiek, niemal do czasów Wielkiej Wojny. Za pierwszego romantyka możemy uznać kompozytora, który w pierwszej połowie swojej twórczości był jednym z największych klasyków — Beethovena. Po nim styl romantyczny w Niemczech kształtują Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner, we Francji Berlioz, w Rosji Czajkowski. U nas pierwszym i największym romantykiem był Chopin. Był to jednak tak wielki geniusz, że trudno go uważać za wyraziciela tylko jednego stylu. Potrafił on dokonać rzeczy, która niewielu wielkim muzykom się udała: zespolić w swej twórczości najcenniejsze wartości romantyzmu i klasycyzmu, wlać prawdziwie romantyczną, głęboką treść w klasycznie doskonałą formę.

MAZURKI CHOPINA

Fryderyk Chopin napisał w ciągu swego krótkiego życia sporą ilość arcydzieł muzycznych. Niemal wszystkie jego utwory nie wyłączając i tych, które powstały w latach młodzieńczych, były podziwiane przez współczesnych jemu muzyków i artystów; i dziś są one uwielbiane przez cały świat kulturalny. Jego Sonaty, Koncerty, Preludia, Etiudy, Ballady, Scherza, Walce, Polonezy są wszędzie wykonywane, słuchane i analizowane. Największy jednak podziw i zdumienie zawsze budziły i budzą drobne utwory Chopina, zatytułowane jako Mazurki. Jest ich 58. Ukazanie się Mazurków w pierwszej połowie w. XIX było dla świata artystycznego istną rewelacją, a może nawet i rewolucją, było prawdziwym objawieniem nie-

znanego dotąd piękna muzycznego. W tych drobnych utworach, w mazurkach, odkrył Chopin nowy świat muzyczny, przemówił zupełnie inną, dotychczas nieznaną, odrębną mową muzyczną, o swoistej melodyce i rytmice, o śmiałych akcentach i współbrzmieniach. Podstawą i źródłem tej nowej, natchnionej mowy muzycznej, tego piękna czarownego była polska pieśń ludowa i polski taniec ludowy. Dziwna rzecz, napewno niejeden muzyk przed Chopinem znał te pieśni, słyszał je, jednak żaden z nich nie potrafił przetworzyć ich na mowę artystyczną; żaden nie wyczuł wewnętrznej treści, bogactwa i stylu, ukrytego w tej napozór skromnej, prymitywnej muzyce. Uczynił to pierwszy Chopin. I nie tylko pierwszy w Polsce lecz wogóle na całym świecie. Przed nim nikt w ten sposób nie zrozumiał muzyki ludowej.

W jakiż to sposób?

Nie trzeba być aż znawcą muzyki, by po przesłuchaniu któregoś z mazurków Chopina stwierdzić, iż od początku do końca jest on utworem ludowym, że jest «w tonie ludowym». Melodia, rytm, akcenty, a nawet akompaniament do melodii, są tu ludowe. Nie znaczy to wcale, iż Chopin brał gotowe już melodie ludowe, gdzieś przez niego podsłuchane, i zużytkował je w tych swoich utworach. O nie! Przy uważniejszej analizie mazurków Chopina okaże się, że melodie ich są bardziej rozwinięte, rozbudowane, niż melodia jakiejś ludowej piosenki, lub tańca ludowego; że są one i trudniejsze do wykonania: przecież na wsi nikt melodii szopenowskiej nie potrafiłby ani zaśpiewać, ani wygrać. Każdy z mazurków, chociaż składa się z kilku cząstek, stanowi zwartą całość: tu jedno z drugiego wypływa, jedno o drugie się zazębia.

Wiedząc jak wielki wpływ wywarła muzyka ludowa na twórczość Chopina, muzycy i uczeni szukali i szukają tych polskich pieśni i tańców ludowych, o których z pewnością mo-

żna byłoby powiedzieć, iż zużytkował je w swoich utworach Chopin. Dotychczas odnaleziono takich pieśni zaledwie kilka, i to — nie posiadają one jakiegoś znaczenia zasadniczego. Okazuje się bowiem, iż te wszystkie melodie, rytmy i współbrzmienia, które wydają się nam w utworach Chopina ludowymi, są przeważnie przez Chopina skomponowane, przez niego samego stworzone. Chopin tak zrósł się z polską muzyką ludową, tak ją zgłębił i przeżył, iż stała się ona jego własną mową muzyczną. Nie tworzył on jednak tak prymitywnych piosenek i tańców jak to czynił na wsi niejeden Walek, Kuba, Stach i Janek — bezimienni twórcy piosenek ludowych.

Wszak rozporządzał większą od nich techniką komponowania, posiadał wiedzę muzyczną i wreszcie najważniejsze — obdarzony był niepospolitym talentem muzycznym. To też i utwory jego są bardziej rozwinięte, bardziej bogate i ozdobne od piosenek wiejskich. Ale jest w nich i coś wspólnego, po czym poznajemy, iż muzyka Chopina, a w szczególności jego Mazurki wyrosły z tego samego źródła, z tego samego pnia co i te barwne piosenki ludowe. Wspólny tu jest instynkt myzyczny, niezależny od ustalonych prawideł i szablonów muzyki uczonej, niezależny od panującej mody muzycznej, a uwarunkowany pochodzeniem, rasą, tradycją, historią, klimatem i krajobrazem, oraz jeszcze czymś nieznanym, niewytłómaczalnym, co stanowi tajemnicę wszelkiej twórczości.

O polskości muzyki Chopina, a w szczególności jego mazurków wiele pisano u nas i za granicą; pisali muzycy, poeci, literaci, uczeni. Przytoczymy tu wyjątek z pięknych rozważań prof. Tretiaka: «Wszak to nic innego, tylko ranek wiosenny, świeży, pełen woni fiołków i rezedy, pełen rosy, której jeszcze nie wypiło słońce, pełen ciszy wiejskiej, którą przerywa tylko lekki szmer świerszczów polnych, lub urwany brzęk osy, wałęsającej się między kwiatami. Szmer ustał i cisza jeszcze

większa, wyraźniejsza, zda się namacalna. Ale czyż ranek taki tylko w Polsce być może, czyż nie tak samo igra ze słońcem rosa na cudnej ziemi, czyż gdzieindziej nie tak samo pachną fiołki i rezedy? nie tak samo brzęczą owady wśród kwiatów? Zapewne, że tak samo, a przecież czujemy, że jesteśmy u siebie, że to nasza wiosna, że takich uczuć możemy doznawać tylko chodząc po naszych błoniach w cichy ranek majowy. Bo tam w tym mazurku, oprócz barw, woni i szmerów wiosennych, wspólnych różnym krajom, jest jeszcze coś, co tylko wieś polską przypomina, jest spokojny, ale głęboki smutek, w którym siedzi zaklęta sieroca dola ludu wiejskiego, jego ciężka przeszłość, jego trudna teraźniejszość, jego tęsknota do lepszej przyszłości».

Słowa te były pisane w okresie niewoli. Dziś w mazurkach Chopina słyszymy obok tonów smętnych i rzewnych również i tony radosne, mocne, buńczuczne, odważne, bo i takie rozbrzmiewają w muzyce Chopina.

Mazurki Chopina stały się testamentem i drogowskazem dla polskiej twórczości artystycznej. Testament — piękny, drogowskaz — głęboki.

Z ORMUZU

Plan objazdów koncertowych ORMUZ-u w styczniu i lutym:

Ciechanów — St. Jarzębski, T. Łuczaj, K. Bogacka; Radzyń, Biała Podlaska, Łuków, Węgrów — J. Draże, M. Zabejda-Sumicki, S. Nadgryzowski; Łowicz — A. Szlemińska, St. Jarzębski, S. Nadgryzowski; Radom, Solec n/Wisłą — E. Bender, i J. Ekier; Białystok i Łomża — E. Umińska i Z. Dygat; Piotrków — H. Sztompka i W. Hulewicz («Chopin na złotej wyspie»); Pruszków — A. Szlemińska, E. Bender, M. Stroiński (prelekcja), N. Hornowska (akomp.); Wołyń — J. Ekier i M. Zabejda-Sumicki; Łódź i Zgierz — A. Michałowski i S. Staniewicz; Nowogródczyzna i Wileńszczyzna (15 miast) — E. Bender, St. Jarzęb-

ski, K. Bogacka; Grodno, Augustów, Suwałki — J. Draże, M. Zabejda-Sumicki, K. Bogacka; Lublin, Puławy, Radom, Solec — H. Bartnikowski (flet), T. Zygadło (skrzypce), N. Hornowska (akomp.); Piotrków, Tomaszów Maz. Płock, Gostynin — I. Dubiska, A. Michałowski, J. Lefeld.

Programy audycyj:

Mozart, Beethoven, Klasycyzm i romantyzm, Muzyka programowa i absolutna.

W Warszawie — oprócz audycyj w szkołach — planowane są audycje w Filharmonii: w lutym — Beethoven, wykonawcy: Ork. F. W. pod dyr. K. Hardulaka, I. Dubiska i W. Hulewicz (słowo wstępne); 6 i 7 marca — Chopin: Ballady, Etiudy i Kołysanka w wykonaniu H. Sztompki, słowo wstępne — J. Kaden-Bandrowski.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

Terminy i programy najbliższych audycyj są następujące:

21. II — Beethoven: Sonata na walt. i fortep. Spohr: Duet, Brahms: Trio Es — Trio Udo Dammert z Monachium.

28. II — Bach: Kantata świecka na sopran, Böhm: Utwory organowe, J. Chr. Bach: Koncert klawesynowy, Monn: Koncert wiolonczelowy — Z. Adamska (wiolon.) B. Rutkowski (organy), J. Wysocka - Ochlewska (klaw.). R. Zambrzycka (sopran), Zespół instr. pod dyr. T. Wilczaka.

7. III — Pękiel: Missa pulcherrima, Bach — Mozart: Adagio i Fuga, Haydn i Mozart: Sonaty fortepianowe — Chór im. K. Szymanowskiego pod dyr. Z. Szczepańskiego, Trio smyczkowe, M. Trombini-Kazurowa. (klaw. i fortep.)

— W czasie obrad Komisji Sejmowej nad budżetem Ministerstwa W. R. i O. P. kilku posłów poruszyło szereg spraw, związanych z rozwojem kultury muzycznej w Polsce. W szczególności omawiano sprawę zapewnienia bytu Filharmonii i Opery warszawskiej. W związku z tym pojawiły się liczne artykuły, omawiające zasadnicze sprawy naszej kultury muzycznej. Miejmy nadzieję, iż wyniki tych dyskusyj i rozważań będą korzystne dla muzyki polskiej.

— Tegoroczna muzyczna nagroda państwowa została przyznana Stanisławowi Wiechowiczowi profesorowi Konserwatorium w Poznaniu.

Stanisław Wiechowicz jest autorem licznych utworów chóralnych, instrumentalnych i pieśni solowych ponadto ceniony jest jako wybitny krytyk i pisarz muzyczny.

— W związku z 30 rocznicą tragicznej śmierci wielkiego polskiego symfonisty Mieczysława Karłowicza (zginął w Tatrach 8 lutego 1909 r.) odbyło się pod protektoratem Pani Marii Mościckiej, małżonki Pana Prezydenta Rzplitej, szereg uroczystości dla uczczenia pamięci wielkiego artysty.

Dn. 8 b. m. odbyło się w katedrze warszawskiej uroczyste nabożeństwo żałobne, po czym nastąpił pochód na cmentarz powązkowski, gdzie złożono wieńce na grobie kompozytora.

Dn. 9 b. m. odbył się w Zakopanem wielki koncert symfoniczny, poświęcony twórczości M. Karłowicza, w wykonaniu orkiestry Polskiego Radia pod dyr. G. Fitelberga, E. Turskiej-Bandrowskiej (śpiew) i E. Umińskiej (skrzypce).

Warszawskie T-stwo Muzyczne zorganizowało wystawę pamiątek i rękopisów po M. Karłowiczu.

Ukazał się pierwszy tom wielkiej monografii o Mieczysławie Karłowiczu pióra prof. dr Adolfa Chybińskiego.

— Prasa amerykańska donosi, iż w bieżącym miesiącu przybywa do Ameryki na 3-miesięczne objazdy koncertowe **Ignacy Paderewski.** Pierwszy koncert odbędzie się 26 b. m. i będzie transmitowany przez liczne radiostacje amerykańskie.

— **Związek Śpiewaków Polskich w Ameryce** obchodzi 50-lecie swego istnienia. Skupia on kilkaset amatorskich chórów polskich, rozsianych po miastach i osiedlach Stanów Zjednoczonych A. P. W ostatnich czasach Związek ten przejawia dużą ruchliwość: organizuje koncerty, odczyty, przedstawienia, wieczornice i t. p. Jak wielkie znaczenie narodowe posiada tego rodzaju organizacja nie potrzeba chyba dowodzić. —

— Opera warszawska zaprosiła na kilka gościnnych występów artystów opery narodowej w Kownie: pp. Zauniene-Januskaite, Leoniene i Mazeika. Śpiewacy litewscy wystąpią w Warszawie już w bieżącym miesiącu.

— Przybywa do Warszawy balet łotewskiej opery narodowej, który wystąpi w Teatrze Wielkim w dn. 16-19 b. m. Zespół baletowy liczy 138 osób.

— W Hamburgu wystawiono z wielką starannością «Halkę» St. Moniuszki w nowej inscenizacji i w nowych dekoracjach.

— W Niemczech wyszło rozporządzenie, na mocy którego wszyscy kierownicy agencyj koncertowych mają surowo wzbronioną współpracę w pismach muzycznych.

— Inne zarządzenie zabrania artystom — muzykom używania pseudonimów bez specjalnych zezwoleń. Kary, przewidziane za przekroczenie tych przepisów, są bardzo surowe. (Przydałoby się i u nas podobne zarządzenie.)

— W Anglii, jak wiadomo, nie ma stałych teatrów operowych. Przedstawienia operowe odbywają się okresami i organizowane są przez zespoły angielskie lub też zagraniczne. Ostatnio powstał stały zespół operowy pod dyr. Thomasa Beecham pod nazwą English Opera Society.

— Jeden z paryskich zakładów wydawniczych, znany ze swych doskonale i zawsze z uwzględnieniem ostatnich zdobyczy opracowanych dzieł o rozwoju sztuki muzycznej, stwierdził w wydanym na rok bieżący almanachu muzycznym, że w ostatnich 10 latach wynaleziono na całym świecie 369 zupełnie nowych instrumentów muzycznych. Z tej wielkiej ilości rozmaitych brzękadeł, świstawek i t. d., zaledwie 12 instrumentów posiada jaką taką wartość i może być użyte w zespołach muzycznych lub w muzyce solowej.

GAZETKA MUZYCZNA

redagowana przez Br. Rutkowskiego, — ukazuje się w pierwszych dniach każdego miesiąca (za wyj. mies. wakacyjnych)

GAZETKA MUZYCZNA jest dozwolona pismem Min. W. R. i O. P. z dnia 9. IX. 1938 roku do bibliotek uczniowskich.

Prenumerata — tylko roczna — wynosi zł 3.—(od października do października) lecz zamawiający ponad 4 prenumeraty otrzymuje bezpłatnie drugie tyle numerów, t. zn. np. już za 15 zł otrzymuje nie 5 lecz 10 kompletów numerów, za 18 — 12 i t. d.

Pojedyńczy numer kosztuje 50 gr.

Podczas audycji i koncertu ORMUZu na prowincji — 20 gr.

REDAKCJA I ADMNISTRACJA:

Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. Tel. nr. 2-18-16. — Konto w P.K.O. 18.670. Tow. Wyd. Muzyki Polskiej

WYDAWCA: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ WARSZAWA. REDAKTOR: BRONISŁAW RUTKOWSKI.

DRUK DOŚW. PRACOWNI GRAFICZNEJ SALEZ. SZKOŁY RZEMIOSŁ WARSZAWA, LIPOWA 14